

DECAMERÃO: A “SUSPENSION OF IDENTITY” PARA A LEITURA DO EXCLUÍDO

Luiz Ernani Fritoli¹

RESUMO

Uma teoria da leitura para o **Decamerão**, um clássico da literatura italiana que dialoga ironicamente tanto com sua referência imediata - a **Divina comédia** - quanto com o leitor.

Palavras-chave: Decamerão, Leitura, “Suspension of Identity”.

RIASSUNTO

Una teoria della lettura per il **Decameron**, un classico della letteratura italiana, che dialoga ironicamente sia con il suo immediato precorritore - la **Divina commedia** - sia con il lettore.

Parole-chiavi: Decameron, lettura, “suspension of identity”.

INTRODUÇÃO

Ensinar literatura significa, em grande parte, formar leitores. É, portanto, tanto uma questão estética quanto uma questão ética. Envolve o desenvolvimento da percepção crítica, o estabelecimento de parâmetros e a necessidade de assumir uma posição, um ponto de vista - diante da obra e diante do mundo. Colocar-se diante da obra é já assumir uma posição diante da realidade, que serve sempre de termo de comparação para a leitura. É a experiência de realidade (da qual faz parte, obviamente, a experiência de leitura) do indivíduo que lhe permite estabelecer seus próprios parâmetros para a leitura. Função da literatura - que um professor não pode ignorar - é (mas não só) ampliar a experiência de mundo do indivíduo, ampliando-lhe a experiência de leitura, ampliando-lhe a experiência fundamental da *alteridade*, do colocar-se diante do outro (mesmo que virtual) para aprender sobre si. Formar leitores

em um só leitor: eis a questão. Essa experiência profundamente ética tem em si o potencial de incluir o excluído - mesmo que exija, para isso, uma momentânea suspensão da identidade, prova de que o leitor é, ao mesmo tempo, mais e menos do que o indivíduo que lê. Dessa última afirmação procuraremos dar exemplo com a reflexão que segue sobre uma possível experiência de leitura e ensino do **Decamerão**, de Giovanni Boccaccio.

O LEITOR-ESPELHO

Há vários tipos de leitores: opacos, reflexivos, refratários, absorventes, redutores, amplificadores. E muitos outros. Raramente (não sei porque hesito em dizer "nunca") um indivíduo-que-lê consegue concretizar na prática esse tipo teórico de leitor. Normalmente todos somos um pouco de cada. É o texto que determina que tipo predominará a cada vez. Pela leitura, o leitor recria o texto, ou seja, produz uma imagem virtual na mente - o que não quer dizer na memória, pois ter lido um texto não significa tê-lo memorizado, e sim tê-lo interpretado mais ou menos objetivamente, mas sempre subjetivamente. A leitura é um fato individual e exige estilo, assim como a escrita. Cada leitor tem seu estilo. Todo leitor é espelho, e a leitura não é a obra incorporada ao nosso acervo intelecto-cultural, mas sim a imagem que "fazemos" da obra através do ato de ler.

Não há, portanto, uma leitura unívoca - e nem deve haver. Especialmente quando se trata de um clássico - e o **Decamerão** é um clássico. E um clássico sempre nos diz algo de novo, e algo de diferente para cada um. Em **Por que ler os clássicos?**, Ítalo CALVINO (1993) afirma que um verdadeiro clássico chega até nós trazendo consigo as marcas que deixou na sociedade e na cultura e que fazem parte da memória ou do inconsciente coletivo, ressoando como um eco ao qual não podemos ser indiferentes, mesmo em meio à atualidade, por mais incompatível que esta possa parecer em relação ao mundo lá refletido. Toda leitura de um clássico já chegou a nós antes mesmo de o termos lido, pois embora nunca tenhamos nos dado conta, tal clássico é a origem de idéias, fatos narrados, expressões, hábitos, etc, incorporados à

¹ Professor de Língua e Literatura Italianas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR.

cultura de tal maneira que nos parecem naturalmente presentes desde sempre. Um verdadeiro clássico nunca acaba aquilo que tinha a dizer. Calvino fecha o ensaio afirmando: “(...) que não se pense que os clássicos dever ser lidos porque ‘servem’ para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos.” (CALVINO, 1993, p. 16)

Ora, parece-me que, aceitando a argumentação de CALVINO (e preponho que a aceito), a razão principal para se ler um clássico é que ele ainda pode nos dizer algo de novo (ao menos para nós) que faça sentido e seja valioso; se por uma espécie de reconhecimento ou identificação ou descoberta ou contraste - não importa; o que importa é que, vindo de um passado tanto ou menos remoto, a leitura presente desse clássico, cujo eco advertíamos sem contudo racionalizá-lo, desperte em nós uma reação, um movimento, uma quebra da inércia intelectual. Ou então, no melhor dos casos, provoque-nos não uma, mas muitas reações, múltiplas, contraditórias, excitantes, paralisantes. O que importa é que a tensão da leitura dê início ao movimento das engrenagens que amplificarão aquele eco em um rimbombo que nos acompanhará, insuportável à inércia do silêncio pré-leitura, exigindo ação de nosso pensamento, exigindo reflexão e revisão de nossas leituras precedentes e recolocação (de ponto de vista) diante de nossas leituras futuras: ler um clássico é como ser desafiado para um duelo. Somente ao aceitarmos o desafio é que o rimbombo do clássico (re)lido irá se difundindo novamente em eco, até tornar-se um suave pulsar, entrando em ressonância com nossa nova frequência de vibração intelectual. Até que um novo (ou uma releitura do mesmo) clássico desencadeie novamente o movimento das engrenagens, repetindo o processo.

A leitura de um clássico nos atinge como a imagem atinge o espelho: exigindo reflexão. Não há como ficar indiferente; nós, como o espelho, refletimos, com maior ou menor clareza (consciência), dependendo de nossa capacidade intrínseca de refletir. Assim como o espelho também nós podemos captar o objeto no seu todo, o que não significa tê-lo materialmente, concretamente, mas sim formar sua imagem aparente. Que não é o que aparece na superfície. Todos sabemos, de nossas aulas de física, que a imagem que vemos na superfície do espelho na verdade se forma atrás desta,

diametralmente oposta ao objeto real refletido. Assim também nossa leitura: não se forma no momento em que passamos os olhos sobre o texto, o momento de encontro sobre a superfície do texto. Este é somente o nosso ponto de encontro. Nossa leitura já se formou lá atrás. Precisa e depende, como a imagem refletida, do objeto-texto que temos diante de nós, mas a imagem presente no ponto em que é visível, assim como a leitura presente na superfície do ato de ler, já se formou lá atrás. O ponto de formação, ou melhor, os pontos de formação da imagem (já que a imagem é formada por "infinitos" "pontos de luz") são invisíveis e intocáveis; a imagem, no entanto, está lá. Assim também nossa leitura de um clássico: mesmo que jamais antes lido, no momento do ato de ler nos damos conta de que a leitura, ao menos em parte, já estava lá. Mesmo que depois de séculos de leituras, interpretações, deformações.

Há espelhos de todos os tipos: planos, côncavos, convexos, ampliadores, redutores, deformadores, inversores, etc. A fidelidade da imagem em relação ao objeto não depende portanto do objeto, mas da estrutura do espelho e do meio entre o objeto e o espelho. Um espelho - e uma leitura - pode ampliar uma imagem ou reduzi-la, pode deformá-la ou invertê-la, empurrá-la para frente ou para trás, para longe ou para perto, dando-lhe uma perspectiva diferente do objeto original; pode fazê-la convergir ou divergir, compactando ou rarefazendo zonas da imagem. Mas o espelho, por melhor que seja, não nos dará jamais (e sua função não é essa) o objeto. Nem a leitura.

O interessante porém é que o que torna possível a imagem - o que é a própria imagem - não é nem o objeto nem o espelho, que podem conviver (no escuro) frente a frente eternamente sem produzir nada. O que realiza a imagem, o que "produz" a imagem é a luz, a mais impalpável das manifestações físicas da matéria. O que acontece no espelho, ou o que chega ao espelho não é o objeto, mas a luz. O que há entre o espelho em seu lugar e tempo e o objeto em seu lugar e tempo é como o que há entre o texto em seu lugar e tempo e o leitor em seu lugar e tempo. A distância percorrida entre objeto e espelho é aquele espaço-tempo percorrido pela luz.

Uma imagem do texto (do clássico) se forma na mente do leitor como a imagem no espelho, por dois motivos: primeiro porque não é o objeto-texto (que em si é já espelho de seu tempo, de seu mundo) com toda a corporeidade do mundo, do

ambiente em que foi escrito, que chega a nós; é o texto-imagem que percorreu o espaço-tempo até nós, que se forma (ou deforma) em nossa leitura, com maior ou menor clareza, dependendo: a) de nossa capacidade intrínseca de refleti-lo; b) da distância que percorreu até nós; c) do meio que atravessou, ou seja, do que há entre o objeto original e nós ou das leituras que "atravessaram" o texto; d) da luz que o ilumina e porta (nossa luz). Segundo porque chega a nós invertido, o texto é o meio: de um lado (como origem) o autor; de outro (como destino) nós, leitores. É claro que quanto mais luz tivermos sobre o objeto, melhor o veremos refletido. Assim a leitura de um texto: a experiência, a sabedoria, o conhecimento são nossa luz; são aquilo que existe entre o texto e a reflexão.

Comecei dizendo que a leitura de um clássico nos atinge como a imagem atinge o espelho; corrijo-me: atinge-nos como a um espelho progressivo e seletivo. Porque as marcas das imagens não desaparecem; as leituras vão se sucedendo, renovam-se no ato de ler. Mas as imagens, ao contrário do que quer a nossa física, não desvanecem, mas simplesmente passam para o interior do espelho, vão para o outro lado, acumulam-se, sucedem-se, arquivadas, empilhadas, atrás do espelho, lá naquela região onde se formam de verdade. Lá se combinam ou se excluem, se misturam, se confundem; disputam terreno com outras espécies, os não-clássicos ou descendentes destes ou daqueles, saudáveis ou deformadas, dóceis ou agressivas, munidas de altas patentes racionais ou emotivas. Mas nunca desaparecem totalmente. Ou não seriam imagens de um clássico.

O Decamerão: a moldura, o hipernarrador e a metanovela

Mas comecemos do princípio. A leitura do **Decamerão**, de Giovanni Boccaccio, obra composta por cem novelas, divididas em dez temas, contadas por dez jovens, em dez dias, pode ser considerada uma leitura de passatempo para quem simplesmente se interessa pelo gênero ou pelo período. O próprio autor informa no “proêmio” que suas novelas se destinam a preencher agradavelmente as horas de ócio das mulheres, que não têm muitas alternativas de diversão. Assim declarada, a obra parece pouco ambiciosa; mas, na verdade, há muito mais do que isso no **Decamerão**: é

uma obra riquíssima, cuja estrutura - freqüentemente relegada a segundo plano em função da maior visibilidade dos temas - dialoga com muitos outros clássicos, e de modo muito especial com a obra-prima da literatura contemporânea a Boccaccio: a **Divina comédia**, de Dante, da qual Boccaccio era grande admirador². O “Proêmio” e a “Introdução” constituem a moldura que envolve as novelas. É dentro dessa moldura que os dez narradores se revezarão, sob a regência do hipernarrador Boccaccio. Esse hipernarrador cumpre a função de organizar a estrutura interna, agindo como um diretor de cena, indicando (textualmente) quem entra, quem sai, qual o cenário, quem é o narrador-protagonista de cada dia, qual a ordem de apresentação, etc.

É o hipernarrador quem, diretamente, nos dá indícios de uma outra possibilidade de leitura: ao situar-nos no interior da moldura, antes de mais nada nos testa (a nós, leitores): coloca-nos diante de Tánatos - talvez para certificar-se de nosso valor - e como prêmio nos promete Eros. De fato, no “Proêmio” o hipernarrador Boccaccio justifica a escritura da obra por agradecimento, amor e caridade; mas adverte que, por uma questão moral, de respeito, deve descrever a situação em que aconteceram os fatos que se prontifica a narrar, e por isso a “Introdução” será uma descrição da **peste** em Florença no ano de 1348. Afirma porém que aqueles que superarem esse pequeno - mas necessário - obstáculo de uma leitura que repropõe o tema desagradável da peste e da morte terão como recompensa os casos de amor que lhes deleitarão a alma. Finge, dessa forma, tentar distrair-nos da estrutura colocando-nos em seu interior. Tal artifício porém não passa de um desafio à nossa argúcia de leitores.

Pois bem, seduzidos e corajosos (como todo bom leitor) aceitamos o desafio. O proêmio, suave canto de sereia jovem, nos atrai e nos promete "piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti"³ (BOCCACCIO, 1966, p. 25) com o objetivo de "passamento di noia"⁴ (Id.), ou seja, para afastar as penas dos que sofrem por Amor - e

² Foi, inclusive, o próprio Boccaccio quem primeiro a definiu “Divina”; o título original da obra era apenas “Comédia”.

³ “agradáveis e ásperos casos de amor e outros afortunados acontecimentos”. Tradução de minha responsabilidade. Todas as traduções, quando não indicado o tradutor, são de minha responsabilidade.

⁴ “para passar o tédio”.

o faz por "compassione agli afflitti"⁵ (Id.). Continuando seu canto de sedução, essa primeira voz-que-diz-eu dá seu testemunho sobre a eficácia do remédio ("rifrigerio"), dizendo que por "i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevoli consolazioni (...) essere avvenuto che io non sia morto"⁶ (Id.).

É o hipernarrador que nos dá seu exemplo, seu testemunho, garantindo-nos que é possível vencer Tánatos. E não só isso: é possível também vencer Eros - "...ad Amore ne rendano grazie [le donne], il quale, *liberandomi* da' suoi legami, m'ha conceduto il potere attendere a' loro piaceri."⁷ (Ibid, p. 27) -, para se tornar narrador. Porque somente vencendo a mudez (seja da morte, seja do êxtase do sublime) é possível à testemunha se tornar narrador.

Dizíamos que o espelho é progressivo. Pois bem: um passo adiante é a auto-reflexão. O **Decamerão**, como tantos outros clássicos, é um texto que se reflete, isto é, que torna sobre si mesmo para se apresentar como texto, como criação ficcional, literária. Exatamente no centro, a novela 1 da VI jornada: é uma novela-espelho⁸, porque seu tema é a arte de contar uma novela, a arte de narrar; é então, uma metanovela. É o texto ao espelho. O que multiplica nossas possibilidades. Se aceitarmos minha imagem do leitor como leitor-espelho, teremos um leitor-espelho que lê um texto ao espelho. E aí estamos no abismo do espelho.

Se o leitor é o espelho que reflete (re-cria virtualmente) o texto que reflete o texto, o autor como personagem de si mesmo gera necessariamente um autor leitor de si mesmo que reflete sobre o texto que reflete o texto, que reflete a reflexão do autor. Temos um leitor-autor de si mesmo-personagem (e, portanto, texto) numa sequência de espelhamentos múltiplos e labirínticos que geram inúmeras possibilidades de leituras paródicas ou auto, poli, multi, supra, intra... reflexivas/referenciais. É a mise en abyme, que é mise en miroir. O texto é o espelho que é o abismo.

⁵ "compaixão dos aflitos".

⁶ "os agradáveis pensamentos de algum amigo e as suas inestimáveis consolações (...) aconteceu que eu não morri".

⁷ "a Amor rendam graças [as mulheres], o qual, *livrando-me* dos seus laços, concedeu-me o poder contentar aos seus prazeres."

⁸ A idéia da novela-espelho nos foi primeiramente sugerida pelo professor Dr. Andrea Lombardi (USP).

Essa mise en miroir na verdade é a mise en labyrinthe, porque a este ponto não sabemos mais qual é o objeto-espelho e qual a imagem, na verdade não sabemos mais onde está o objeto original (que também é espelho), pois o texto se constrói em uma relação, ora paródica ora irônica, de intertextualidade com seus precedentes: tudo é imagem, tudo é texto, em diversos planos de realidade e portanto de interação com o leitor. E assim é o *Decamerão*: um texto desafio.

O público escolhido e o público excluído

O texto é Ágon⁹, o lugar do embate, do encontro, onde nos colocamos diante de Eros e Tánatos. O próprio texto é mesmo Eros e Tánatos. Desafia-nos e nos atrai. Tem a mesma essência da sereia cujo canto nos encanta no proêmio: Eros e Tánatos, que são a essência da sereia, unidos numa simbiose textual e imagética que nos seduz, irresistível em seu canto, ou seu conto, ou melhor, não importa canto ou conto, é sempre sua *voz* que nos atrai.

Mas a voz (do hipernarrador) - só agora nos damos conta - é masculina; e promete consolo e prazer e "a todas aquelas que amam" - excluindo aquelas que não têm "intelletto d'amore" (às quais basta a agulha e a roca?¹⁰) - "contar cem novelas... contadas em 10 dias por 7 mulheres e 3 homens... no tempo da grande mortandade" (Ibid., p. 26). Mas... a sereia então é macho? Nossa imagem da sereia, que nos parecera tão bonita como metáfora, mostra-se, ao penetrarmos mais profundamente no corpo do texto, o contrário do que havíamos imaginado? Sim e não. O autor, Boccaccio, exige de nós leitores que sejamos sagazes, engenhosos, exige-nos uma paródia extradiegética: temos que ser leitores-Ulisses para desfrutar totalmente do prazer do texto sem cair em suas armadilhas.

As redes que o autor espalha sutilmente disfarçadas e não perturbadas pelas ondas do texto (paródico e cômico), se não as evitamos nos perdemos, porque são feitas de um material fortíssimo: ironia. Há, porém, dois modos de escapar dela. O

⁹ Ágon, para os antigos gregos, indicava originalmente o lugar em que se realizavam os combates ou as competições. Mais tarde, por associação de idéias, passou a indicar a própria competição.

primeiro é fácil para muitos: se não nos aprofundamos, ficamos na superfície, no raso; o outro é difícil e exige atenção contínua: se conseguimos percebê-la, poderemos usá-la a nosso favor, como nossa arma para o duelo com o texto ou o autor.

Mas onde começa a rede de ironia no **Decamerão**, cognominado "Príncipe Galahad"? Ora, aí. Estando na superfície do texto, lemos o subtítulo como referência a Galahad, aquele que acabou com o sofrimento por amor não concretizado entre Guinevière e Lancelote, estimulando a rainha a tomar a iniciativa e beijá-lo. Mas há mais do que isso. Se vamos mais a fundo, se lemos com um pouco mais de atenção sob essa superfície, lembramo-nos que a referência a Galahad **como livro** traz imediatamente à tona Dante¹¹, no famoso episódio de Paolo e Francesca.

Com essa referência óbvia ao canto V da **Divina comédia**, BOCCACCIO presentifica a tragédia de Paolo e Francesca, os cunhados que se apaixonaram e foram mortos pelo marido de Francesca, irmão de Paolo. No episódio, Francesca (e portanto a voz feminina) narra de seu amor e do esforço de ambos para resistir ao pecado, enquanto liam, sozinhos, as aventuras de Lancelote. A tudo resistiram, exceto à força de Eros: quando leram sobre o beijo de Guinevière e Lancelote, como espelhassem o tema lido, não podendo mais resistir à sugestão de Galahad, renderam-se ao amor, que os conduziu "a uma morte", passando dos lábios de Eros aos braços de Tánatos.

Já Boccaccio cognomina seu texto "Prencipe Galeotto", vencendo a idéia sugerida por Dante de que o texto pode ser mau conselheiro. Boccaccio corajosamente repropõe Galahad como príncipe, talvez o príncipe encantado, sonhado, objeto de desejo de toda mulher, portanto objeto de prazer legítimo, sem juízos morais ou idéia de pecado. A diferença de ponto de vista é óbvia. O nó poético em ambos os casos consiste nos laços recíprocos de tensão e disputa entre Eros e Tánatos.

Mas o fato de que Boccaccio cite o Galahad de Dante e não o original (verdadeiro?) é uma questão de interpretação, não podemos afirmar que seja este ou

¹⁰ No mesmo proêmio o autor diz textualmente: "às outras [i.e., àquelas que não têm 'intelecto d'amor'] basta a agulha e o fuso e a roca" (BOCCACCIO, 1966, p. 26).

¹¹ Desse episódio é famoso o verso "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse" ("Galeotto foi o livro e quem o escreveu"); Dante assim faz referência direta aos romances do ciclo arturiano, muito em voga nos séculos XIII e XIV na Itália, renovando porém a imagem, pois apresenta o livro como sendo o intermediário, o responsável pelo passo decisivo que leva os amantes ao ato amoroso.

aquele, verdadeiro ou falso. Mesmo porque, pensando bem, podemos dizer que há um verdadeiro ou um falso? O fato, porém, que nos importa é que sendo Galeotto pode ser "galeotto", criminoso, condenado¹².

Mas então nossa sereia, além de macho, é bandido? Ora, essa é uma das maiores armadilhas do texto, à qual instintivamente antes que racionalmente colocamo-nos atentos e desconfiados: até que ponto podemos acreditar no narrador, esse enrustido? Devemos acreditar e aceitar o texto como "Prencipe", como "galeotto", ambos, ou nenhum? E se o público escolhido é declaradamente feminino, desistimos de lê-lo, nós leitores homens? Ou nos tornamos menos homens ao ou para lê-lo?

A suspensão da identidade para a leitura do excluído

Estranhamente não me sinto excluído do público leitor destinatário. Nem me sinto menos homem ao ler um texto dedicado às mulheres. Ou o poder da literatura não é tão grande assim ou o narrador não deve ser levado em consideração, é um grande mentiroso.

Ou talvez não seja nada disso. Repentinamente me dou conta de que como entidade leitor sou simetricamente definido em relação ao autor, e não ao narrador - embora minha relação com o texto seja através do narrador como apresentador do texto. Mas como leitor-espelho reflito o objeto texto, re-crio sua/minha imagem sobre uma superfície, mas também absorvo e refrato. Ironicamente como leitor sou como o autor por detrás do espelho: não temos sexo.

A leitura é o texto refletido, a aparência do ser-texto como imagem formada (ou re- ou de-formada) na superfície da mente do leitor. Ora, eu, como leitor-espelho, uma vez diante do texto, não posso não refleti-lo. Reflito, embora isso não altere minha constituição intrínseca.

Analogamente àquela "suspension of disbelief"¹³ de que fala Coleridge - muito bem analisada e explorada por CALVINO (1980) em seu ensaio "I livelli della realtà"-

¹² O termo "galeotto" em italiano pode ser o nome próprio Galahad, mas significa também "bandido, condenado a trabalhos forçados, como remador nas galés".

certos textos (eu preferiria dizer "todo texto", mas não ousar) exigem do leitor uma "suspension of identity": é condição para ler tais textos uma suspensão momentânea da própria identidade individual, sexo, idade, origem ou outros dados anagráficos ou histórico-culturais.

Isso não significa identificar-se com o leitor ideal pensado pelo autor; nem tampouco aceitar que existe a maneira ideal de se ler o texto e que eu, leitor-indivíduo, devo de certo modo anular-me para poder ler bem o texto; nada disso. Significa tão somente que aquela parte de mim que interage com o texto - e nesse nível de realidade - não pressupõe uma identidade prévia para a qual o texto se abrirá. O texto é aberto, mas o leitor - que é uma entidade diferente do indivíduo que lê - recria-se no momento da leitura, diferente para cada texto, trazendo consigo todas as suas leituras anteriores, mas não necessariamente suas experiências de indivíduo como não-leitor - que podem não contribuir para essa leitura.

Essa suspensão da identidade se dá num nível de realidade diferente daquela em que o indivíduo se situa, mas no mesmo nível de realidade do narrador, este criado pelo texto, aquele criado pelo ato da leitura. Portanto, por causa dessa suspensão da identidade no nível de realidade da leitura, eu, homem e leitor, posso ler o **Decamerão** tão bem quanto o público feminino eleito pelo narrador. Porque o leitor é uma criação do indivíduo-que-lê tanto quanto o narrador é uma criação do indivíduo-que-escreve.

No **Decamerão** o jogo polifônico de vários narradores multiplica os planos de realidade; aumentam, portanto, as possibilidades de interação narrador-leitor e seus espelhamentos possíveis. Boccaccio nos convida a entrar no abismo do espelho do texto. Aliás, exige de nós leitores que entremos no labirinto, mesmo sob o risco de nos perdermos. Voluntariamente. A novela nos chama, nos atrai como uma sereia, sedutora e misteriosa, novela, excitante e desafiadora. É a novela sereia, em sua dupla natureza, não de mulher e peixe, mas de Eros e Tánatos, que nos promete, como prêmio, irresistível, o fim de nossos desejos: a mise en abyme. Que é o fim comum a Eros e Tánatos.

¹³ "Suspensão da descrença" é (muito resumidamente), segundo Coleridge, a condição ideal para que o leitor possa fruir da obra, sem levar em conta as incongruências do mundo ficcional criado pelo autor em relação ao mundo "real".

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, G. **Quel che resta d'Auschwitz**. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

ALIGHIERI, D. **La divina commedia**. Milano-Napoli, Ricciardo Ricciardi Ed., 1957. (3 volumi).

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, H. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Milano, Mursia, 1966.

BORGES, J. L. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Una pietra sopra**: discorsi di letteratura e società. Torino: Einaudi, 1980.

ECO, U. **Sugli specchi e altri saggi**. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine. Torino: Bompiani, 2001.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: **The sacred wood**. London: Methuen, 1972.

FREUD, S. Sobre a neurose de guerra. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (v. 27).

LOMBARDI, A. Bloom, Dante, Virgílio e a angústia da influência. **Revista Letras**, USP, n° 32, 1992.

PIRANDELLO, L. L'umorismo. In: **Saggi, poesie, scritti varii**. Milano: Mondadori, 1977.

RIFFATERRE, M. A ilusão referencial. In: **Literatura e Realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Ed. Escuta, 2000.